



EL *THYMÓS* DE ALEJANDRO MAGNO EN *ALEX.* 50-51 DE PLUTARCO. APROPIACIÓN Y RECREACIÓN DE ELEMENTOS ÉPICOS Y DRAMÁTICOS¹

MARÍA VICTORIA MARTÍNEZ

Universidad Nacional del Litoral

(Argentina)

RESUMEN

La representación de Alejandro Magno ha tomado diferentes formas en los relatos escritos a partir de su figura histórica. En este trabajo se propone un abordaje de la imagen del rey macedonio en el tercer banquete de *Vida de Alejandro* (*Alex.* 50-51) de Plutarco de Queronea, que retrata el *thymós* (“temperamento”, “cólera”, “ira”, “ímpetu”, “ánimo”, “energía”) en el episodio de la muerte de Clito. El análisis se centra en la construcción del *thymós* por medio de la apropiación y recreación de elementos tomados de dos vertientes de la tradición clásica: el modelo épico y el dramático. En el primer caso, se examinará la ruptura que la prosa biográfica establece con la poesía épica por la ausencia de intervención divina en las decisiones y acciones humanas. En el segundo, se observará la reelaboración de procedimientos de la poesía trágica en la narración en prosa y su influencia en la instalación de la problemática del exceso en el poder. Esta clave de lectura permitirá reflexionar sobre uno de los problemas centrales

¹ Este trabajo se realiza en el marco de una Cientibeca (Beca de Iniciación a la Investigación Científica para estudiantes de carreras de grado de la Universidad Nacional del Litoral). La misma se desarrolla dentro del proyecto CAI+D (2011) *Transformaciones del lógos en la primera y segunda sofísticas: de la Grecia clásica al Imperio romano*. Directora: Dra. Ivana S. Chialva.



de la biografía plutarquea: el aspecto ficcional del texto. Nuestro propósito es remarcar la impronta literaria del *bíos* por el empleo de procesos miméticos en la escritura que inscriben la producción plutarquea en la Segunda Sofística.

ABSTRACT

The portrait of Alexander the Great has taken different forms in the tales written from his historical figure. In this work it is proposed an approach to the image of the Macedonian king in the third symposium of *Life of Alexander* (Alex. 50-51) by Plutarch of Chaeronea, which portrays the *thymós* ("temper", "anger", "impetus", "soul", "vigour") in the episode of the murder of Clitus. The analysis is centered in the construction of the *thymós* by the appropriation and recreation of features taken from two ways of the classical tradition: the epical and the dramatical model. In the first case, it will be examined the rupture that the biographical prose establishes with the epical poetry by absence of divine intervention in the human decisions and actions. In the second one, it will be observed the reworking of procedures of the tragic poetry in the narrative prose and its impact in the installation of the power excess problem. This key to reading will allow the reflection about one of the Plutarch's biography central problems: the fictional appearance of text. Our purpose is to emphasize the literary imprint of the *bios* by the use of mimetic processes in the writing, which inscribe the Plutarch's production in the Second Sophistic.

PALABRAS CLAVE:

Alejandro Magno-*Thymós*-Intervención divina-Acción trágica.



KEYWORDS:

Alexander the Great-*Thymós*-Divine intervention-Tragic action.

Vida de Alejandro (Alex.) forma parte del conjunto de las *Vidas paralelas* de Plutarco de Queronea, relatos cuya finalidad es educar a los lectores a partir de personajes ejemplares. El programa didáctico en algunos casos exige un trabajo sobre los datos históricos en el que la biografía se vuelve una construcción condicionada por el plan del autor. En *Alex.* se manifiesta el conocimiento de las fuentes históricas pero, también, en el estilo plutarqueo se reconoce el uso de los géneros literarios del período clásico. En este trabajo se propone analizar la impronta literaria de la construcción del *thymós*² (“carácter”, “ímpetu”, “ánimo”, “cólera”, “coraje”) de Alejandro en el episodio de la muerte de Clito (*Alex.* 50-51). El abordaje se organiza en tres partes. En la primera, se explica la variedad de usos del término *thymós* de acuerdo con el programa del *bíos*. En la segunda, se realiza una lectura crítica de los efectos producidos por la reelaboración de elementos de dos vertientes de la tradición clásica, la poesía épica y la poesía dramática, para mostrar el estilo literario en la composición de la figura de Alejandro. A modo de conclusión, se expone el programa que subyace en aquella imagen textual del héroe, en la que interviene la concepción de *mímesis* del autor.

Los valores del *thymós* en *Alex.*

Para formar un marco interpretativo que muestre cómo operan los distintos valores del *thymós* es preciso recuperar un punto de la definición del género que Bajtín (1986) ofrece en su estudio sobre la biografía grecorromana. En la caracterización del *bíos* plutarqueo como biografía *energética*, se remarca un

² Cf. Fränkel (1993:86) define el *thymós* como órgano de los estados de ánimo y, para mostrar su naturaleza polisémica, entre ellos especifica sentidos positivos y negativos.



tratamiento específico del tiempo que es el de la *revelación del carácter*. En palabras de Bajtín el tiempo biográfico “no crece ni cambia, sólo se completa [según] esa forma que estaba prescrita desde el comienzo mismo” (1986:333-335). Esta clave de lectura permite reconocer que los rasgos del *thymós* de Alejandro se encuentran de manera potencial en la primera parte de la *Vida* y son los que se descubrirán en el curso de la biografía. A continuación, presentamos los contextos de uso del término *thymós*.

El primer caso se encuentra *Alex. 2*, donde se mencionan los relatos oraculares que prenuncian el nacimiento de Alejandro.³ Se utiliza el adjetivo *thymoeidés* (“impulsivo”) para caracterizar las virtudes del futuro hijo de Filipo y Olimpiade junto a una comparación al león (animal regio), connotación positiva acorde con el estilo encomiástico de esta parte del texto. La segunda referencia aparece en *Alex. 6*, episodio en que el hijo de Filipo controla a Bucéfalo,⁴ el caballo indómito. Plutarco se sirve del término *thymós* (“ímpetu”) para designar la naturaleza impetuosa del caballo, entendida como fortaleza. La capacidad de dirigir el vigor de Bucéfalo lo transforma en una metonimia de las virtudes del joven Alejandro y, así, se inaugura una tradición en Occidente de la relación entre héroe y caballo.⁵ Whitmarsh (2002) ha señalado que la ubicación de este párrafo entre los que hacen referencia a los maestros del macedonio (Leónidas, Lisímaco y Aristóteles) no es por azar, sino que orienta a una lectura platónica. Más precisamente, la anécdota se asocia a la figura alegórica del carro alado que en *Fedro* (246a-57b) se utiliza para explicar la tripartición del alma.

³ “Filipo, algún tiempo después de celebrada la boda, se vio a sí mismo en un sueño sellando el vientre de su mujer, con un sello que le pareció tener grabada la imagen de un león (...) Aristandro, el adivino de Telmeso, afirmó que la mujer estaba embarazada, pues nadie sella nada que esté vacío, y que tendría un niño muy *impulsivo* (*θυμοειδῆ*), y semejante a un león en su naturaleza.” (Guzmán Guerra, 1986:32-33)

⁴ “Acompañó al animal acariciándole durante un rato, y al verlo pletórico de *ímpetu* (*θυμοῦ*) y de bríos, se despojó sosegadamente de su capa y alzándose de un brinco montó sobre él con la mayor seguridad.” (Guzmán Guerra, 1986:38)

⁵ Cf. Mío Cid y Babieca, Quijote y Rocinante, entre otros.



Según el autor citado, el control de Bucéfalo remite a la educación filosófica del héroe en el dominio de sí (2002:180-181). El tercer caso ocurre en *Alex.* 9, el primer banquete.⁶ Aquí se produce una discusión entre Alejandro y su padre, y este último resulta vencido. La derrota de Filipo se expresa por la connotación negativa del *thymós* (“ímpetu”), mientras que la moderación de su hijo permite interpretar este banquete como contracara en relación al tercer banquete, en el que sucede la muerte de Clito y del que nos ocuparemos en este trabajo.

El recorrido por los diferentes valores del *thymós*, interpretado según el esquema bajtiniano, indica que la propiedad polisémica del término introduce el rasgo ambivalente en la representación del rey macedonio que transita desde la *areté* (“virtud”) hacia la *kakía* (“vicio”).

El tercer banquete: apropiación y recreación de elementos épicos y dramáticos

El tercer banquete⁷ se ubica en la segunda etapa de la *Vida* siguiendo el criterio propuesto por Chialva (2012) que identifica el incendio del palacio de Jerjes (*Alex.* 38) como episodio de inflexión en el relato a partir del cual predominan las resonancias trágicas (2012:262). La estructura definida por los géneros literarios condiciona la caracterización del héroe que en esta parte de la biografía empieza a perder las virtudes helénicas y en su lugar adquiere vicios atribuidos a la orientalización (y consecuente barbarización). Los párrafos que anteceden (*Alex.* 48-49) al tercer banquete narran el episodio de la traición y condena a muerte de Parmenión y su hijo Filotas, integrantes del grupo de los *hetairoi* (compañeros de viaje de Alejandro), suceso que advierte la transformación violenta del biografiado.

⁶ “Entonces Filipo se puso en pie en dirección a Alejandro, echando mano a su espada, pero por suerte para ambos, debido al *ímpetu* (τὸν θυμὸν) y a lo bebido que iba resbaló y cayó.” (Guzmán Guerra, 1986:42)

⁷ El segundo banquete se narra en *Alex.* 38 ocurrido en el palacio de Jerjes en Persépolis con la presencia de cortesanas y que termina con el incendio del recinto.



El pasaje analizado recrea el episodio de la muerte de Clito, uno de los *hetairoi* del círculo más cercano al rey. La afinidad se evidencia en que Clito fue quien salvó la vida a Alejandro en la batalla del Gránico.⁸ La narración del episodio comienza con el llamado del rey a Clito para participar de un banquete. En ese momento ocurren dos señales oraculares que forman el marco trágico. La primera es que Clito debe suspender un sacrificio, dicha interrupción del ritual es interpretada por los adivinos como una mala señal. La segunda es una visión en sueños de Alejandro que consiste en un banquete entre Parmenión y sus hijos junto a Clito, que anticipa la muerte. Estas señales son elementos premonitorios, motivo instalado por la poesía épica y la poesía trágica.

Los participantes del banquete se organizan en dos bloques: uno formado por los más jóvenes (soldados persas helenizados) y el otro, por los más viejos (integrado por los *hetairoi*). Entre ambos se genera un conflicto porque los más jóvenes cantan poemas para ofender a los *hetairoi* vencidos en una batalla. Este ultraje es reprochado por Clito que inicia un *agón*, principio constructivo de la tragedia, contra el rey macedonio. Así, el segundo recurso consiste en la desaparición progresiva de la narración y el otorgamiento de la palabra a los personajes. El texto adopta, de ese modo, una estructura *agonal* que instala la acción dramática. El enfrentamiento verbal se realiza primero en estilo indirecto [1] y luego en estilo directo [2, 3 y 4]:

“Clito, que ya estaba borracho y que era de natural violento, propenso a la ira y muy atrevido, se irritó sobremanera, diciendo que no era correcto que se mofaran de unos macedonios en presencia de unos bárbaros y enemigos, pues aquellos eran mejores que los que se burlaban aunque hubieran caído ahora en desgracia. A ello replicó Alejandro a Clito que si estaba intentando disculparse a sí mismo, llamando desgracia a lo que no era sino cobardía [1]. Clito, poniéndose en pie, le dijo: “Pues fue esta cobardía mía la que a ti, el hijo de los dioses, que ofrecía su espalda ya a la espada de Espitrídates, te salvó. Y es con la sangre de estos macedonios y gracias a sus

⁸ Cf. Plutarco. *Alex.* 16.



heridas como tú has llegado a ser lo que eres, hasta el extremo de hacerte pasar por hijo de Amón, después de renegar de Filipo.”⁹ [2]

Exasperado, pues, Alejandro, le replicó: “¿Acaso, mala persona, crees que hablando siempre así de mí y fomentando la discordia entre los macedonios vas a quedar impune?” [3]. “No –dijo– ¡Si ya *ahora* lo estamos pagando bien, Alejandro, al tener que recibir estas recompensas por nuestros esfuerzos! Dichosos consideramos a los que ya han muerto, antes de tener que ver a los macedonios vapuleados por los bastones de los medos, y obligados a pedirles audiencia a los persas para poder acercarnos a nuestro rey”. Clito pronunció esto con total franqueza (*parresiazomérou*) (...).”¹⁰[4] (Guzmán Guerra, 1986:98-99)

El procedimiento teatral se distingue por el uso de la 1ª y la 2ª persona gramatical en pronombres y flexiones verbales y en el uso del adverbio temporal *ahora*, que presentifica el hecho compuesto discursivamente. De modo que hay una operación de reelaboración sobre el diálogo dramático. Este cambio en la función del procedimiento genera un efecto de vividez en la lectura ya que la estrategia discursiva logra hacer *ver* lo que se *dice* y, así, el lector se vuelve un espectador.

El discurso de Clito está modelizado con el término *franqueza* por medio de un participio derivado del verbo *parresiazomai* (“hablar con toda libertad”). En un estudio sobre este concepto, Foucault (2010) indica su primera aparición en los textos de Eurípides. La *parresía*, además de ser una noción teatral, es un requisito de la democracia ateniense utilizado en las declamaciones en el *ágora*

⁹ ὁ Κλεῖτος ἤδη μεθύων, καὶ φύσει τραχὺς ὢν πρὸς ὀργὴν καὶ αὐθάδης, ἡγανάκτει μάλιστα, φάσκων οὐ καλῶς ἐν βαρβάροις καὶ πολεμίοις ὑβρίζεσθαι Μακεδόνας, πολὺ βελτίονας τῶν γελώντων, εἰ καὶ δυστυχία κέχρηται. φήσαντος δὲ τοῦ Ἀλεξάνδρου τὸν Κλεῖτον αὐτῷ συνηγορεῖν, δυστυχίαν ἀποφαίνοντα τὴν δειλίαν, [1] ἐπαναστὰς ὁ Κλεῖτος “αὕτη μέντοι σ” εἶπεν “ἡ δειλία τὸν ἐκ θεῶν, ἤδη τῷ Σπιθριδάτου ξίφει τὸν νῶτον ἐπιτρέποντα, περιεποίησε, καὶ τῷ Μακεδόνων αἵματι καὶ τοῖς τραύμασι τούτοις ἐγένου τηλικούτος, ὥστ’ Ἄμμωνι σαυτὸν εἰσποιεῖν, ἀπειπάμενος Φίλιππον.” [2] (Plutarco. *Alex.* 50.9.4-11.5)

¹⁰ Παροξυνθεὶς οὖν ὁ Ἀλέξανδρος “ἦ ταῦτ” εἶπεν “ὦ κακὴ κεφαλὴ σὺ περὶ ἡμῶν ἐκάστοτε λέγων καὶ διαστασιάζων Μακεδόνας χαιρήσεις νομίζεις;” [3] “ἀλλ’ οὐδὲ νῦν” ἔφη “χαίρομεν Ἀλέξανδρε, τοιαῦτα τέλη τῶν πόνων κομιζόμενοι, μακαρίζομεν δὲ τοὺς ἤδη τεθνηκότας, πρὶν ἐπιθεῖν Μηδικαῖς ῥάβδοις ξαινομένους Μακεδόνας, καὶ Περσῶν δεομένους ἵνα τῷ βασιλεῖ προσέλθωμεν.” τοιαῦτα τοῦ Κλεῖτου παρηρησιαζομένου. [4](Plutarco. *Alex.* 51.1.1-3.2)



(2010:49-71). Pero, con la formación de las monarquías helenísticas pasa a ser expresada en la corte del rey y, en el *bíos*, en los banquetes. Este término griego marca el inicio de la segunda secuencia del *agón*, en la que las palabras de Clito manifiestan el uso de la *parresía*:

“Pero Clito no se callaba, sino que invitaba a Alejandro a que le dejara decir abiertamente lo que quisiera, o que no invitara a su cena a hombres libres que gozan libertad de palabra, sino que se fuera a vivir entre bárbaros y esclavos, que se postrarían ante su cinturón persa y su túnica totalmente blanca.” (Guzmán Guerra, 1986:99)¹¹

En el fragmento citado se lee una oposición dicotómica procedente de la visión helénica. Por un lado, se formulan las expresiones: “hombres libres” relativa a la noción de ciudadanía ateniense, que gozan de “libertad de palabra” (*parresían échontas*) estrategia empleada por Clito en su discurso porque representa el modelo griego. Y, por otro, “bárbaros” denominación utilizada para los extranjeros y “esclavos” condición de los persas que se consideraban súbditos del rey. Por tanto, el discurso de Clito expone los puntos del conflicto proyectando en el *bíos* un motivo central del género dramático: la discusión por el poder.

El discurso *parresiástico* de Clito sella el fin del *agón* como discusión racional, puesto que deja a Alejandro sin respuestas. El héroe pierde el dominio de sí, más precisamente, la habilidad en el uso de la palabra (una de las virtudes griegas) y procede a actuar movido por el *páthos*, siguiendo a Bajtín, ésta es una instancia de revelación del carácter en la que se descubre un indicio de la orientalización. Las respuestas de Alejandro son acciones:

“Ya no pudo Alejandro soportar más tiempo su rabia, por lo que tomó una manzana de su lado y con ella le alcanzó, al tiempo que echaba manos de su puñal (...) poniéndose en pie, dio un grito (*anebóa*) llamando en lengua

¹¹ τοῦ δὲ Κλείτου μὴ εἰκόντος, ἀλλ' εἰς μέσον <ἐᾶν> ᾧ βούλεται λέγειν τὸν Ἀλέξανδρον κελεύοντος, ἢ μὴ καλεῖν ἐπὶ δεῖπνον ἄνδρας ἐλευθέρους καὶ παρρησίαν ἔχοντας, ἀλλὰ μετὰ βαρβάρων ζῆν καὶ ἀνδραπόδων, οἱ τὴν Περσικὴν ζώνην καὶ τὸν διάλευκον αὐτοῦ χιτῶνα προσκυνήσουσιν (Plutarco. *Alex.* 51.5.1-5)



macedonia a los hispaspistas, lo cual era un exponente de gran alboroto” (Guzmán Guerra, 1986:99).¹²

El *verba dicendi* ya no es *replicar* ni *decir* sino que ahora es *anebóa* (“gritar”) y en lengua macedonia. La forma verbal *ana-boao* (“gritar”, “clamar”) tiene en su raíz el lexema *boé* (“grito de guerra”) que en *Ilíada* forma el conocido epíteto “Diomedes, bueno para el grito de guerra” (Segalá y Stalella, 2005:173),¹³ de manera que, en el *bíos* plutarqueo dicho término arrastra el sentido de la acción bélica. Sin embargo, en esta escena *agonal*, la reacción de Clito es diferente, pues, no *grita* órdenes de guerra, sino que se acerca a Alejandro: “*entonando* (*peraínōn*) aquellos yambos de la *Andrómaca* de Eurípides, con no poca displicencia y osadía: ¡Ay de mí. Qué mala costumbre hay en la Hélade!” (Guzmán Guerra, 1986:99).¹⁴ La diferencia se manifiesta en el uso del verbo del decir *peraíno* (“recitar de principio a fin”, “relatar”), en el que se encuentra implícito que Clito todavía puede *entonar* la lengua de la *paideía* griega: un verso de Eurípides. Mientras que la reacción violenta de Alejandro, síntoma de la exaltación del *thymós*, marca la ruptura con el modelo de educación helénico, puesto que los vicios orientales implican una incapacidad para enfrentar la situación de manera reflexiva sobre las consecuencias. Se trata de un enfrentamiento entre las armas y las letras.

La intertextualidad con la tragedia *Andrómaca* de Eurípides es otro recurso que reafirma el tono dramático del episodio. El verso citado corresponde a la defensa de Andrómaca expresada por Peleo,¹⁵ que critica el abuso de poder de

¹² οὐκέτι φέρων τὴν ὀργὴν Ἀλέξανδρος, μῆλων παρακειμένων ἐνὶ βαλῶν ἔπαισεν αὐτὸν καὶ τὸ ἐγχειρίδιον ἐζήτει (...) ἀναπηδήσας ἀνεβόα Μακεδονιστὶ καλῶν τοὺς ὑπασπιστάς· τοῦτο δ' ἦν σύμβολον θορύβου μεγάλου· (Plutarco. *Alex.* 51.6.1-5)

¹³ βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης (Homero. *Il.* 5.347)

¹⁴ μάλ' ὀλιγῶρος καὶ θρασέως Εὐριπίδου τὰ ἐξ Ἀνδρομάχης ἱαμβεῖα ταῦτα περαίνων (693)· οἱμοι, καθ' Ἑλλάδ' ὥς κακῶς νομίζεται. (Plutarco. *Alex.* 51.8.3-5)

¹⁵ “Peleo. ¡Ay de mí! ¡Qué mala costumbre hay en la Hélade: cada vez que un ejército pone en fuga a los enemigos, ello no se considera mérito de quienes debieron padecer el peso de la acción, sino que solamente el general gana fama; el cual, aunque haya empuñado la lanza (uno



los *basileús* (Agamenón y Menelao) frente al ejército, como ya se ha indicado, tema central de la tragedia.

La última secuencia es la acción principal del episodio, se termina de oír el verso de Eurípides y Alejandro no reflexiona, sólo actúa:

“Y así, después de coger Alejandro una lanza atravesó con ella a Clito, que venía a su encuentro tras haber descornado la cortina de delante de la puerta. Cayó a tierra entre suspiros y rugidos de dolor, y al punto le abandonó a Alejandro *su ataque de ira* (*ho thymós autón*). Al volver en sí y ver cómo sus amigos estaban en silencio puestos en pie, se adelantó a extraer del cadáver la lanza, dispuesto a darse un tajo en su cuello, pero fue impedido por su guardia personal que lo tomaron de la mano y lo condujeron por la fuerza al dormitorio.” (Guzmán Guerra, 1986:100)

Este episodio tiene visos trágicos, pues, el discurso *parresiástico* ubicó a Alejandro en un dilema que se resuelve con la decisión de matar a Clito, transgrediendo simultáneamente el ideal de conducta de la *filantropía*. Una vez ocurrido el asesinato, aparece el término *thymós* indicando que Alejandro actuó bajo el estado de ira. Así, se termina de saturar el concepto griego que, como ya hemos visto, se había gestado previamente con sentidos virtuosos. Desde la perspectiva bajtiniana, esta acción trágica es otra instancia de revelación del carácter en cuya base se encuentra el manifiesto programático del primer párrafo del *bíos*: *retratar el carácter a partir de pequeñas acciones*. El pasaje se cierra con una *anagnórisis* (“reconocimiento”) del error y, como consecuencia de ello, el personaje trágico intenta quitarse la vida.

La finalidad didáctica de Plutarco es dibujar cierta faceta del carácter de Alejandro para educar a los lectores, propósito que explica el tratamiento literario del episodio. En la lógica teatralizante de la biografía asumimos que se filtra la concepción aristotélica de la acción trágica como *mímesis* (“imitación”)

solo en medio de muchos otros) y sin que haya hecho nada más que lo que le corresponde, obtiene una gloria mayor! Y orgullosos, sentados entre los magistrados de la ciudad, piensan que son algo más que el pueblo, cuando en realidad no son nada. Pero los del pueblo son, por mucho más, más sabios que ellos, toda vez que reúnen la audacia y el buen consejo.” (Nápoli, 2007:288)



de las acciones humanas (*Poética* 1450a15-20). Ante esta definición de la acción trágica Sinnott sostiene que “en ningún lugar de la *Poética* hay referencias al trasfondo ‘teológico’ de la tragedia, como las que en ocasiones hace Platón” (2009: XXX). En este sentido, la tragedia realiza una exploración acerca del grado de responsabilidad del hombre como agente de sus acciones y, siguiendo esta reflexión, Plutarco introduce procedimientos teatrales para enfatizar la acción humana y desplazar, así, la intervención divina.

Ahora bien, ¿a qué se debe la necesidad de educar a los lectores en el control de las pasiones sin intervención divina? Lo que aquí subyace es una ruptura con el modelo de la poesía épica. En efecto, el pasaje analizado sugiere una relación intertextual con el Canto I de *Ilíada*, en el que ocurre la disputa entre Agamenón y Aquiles cuyo detonante también es una relación de poder. Este conflicto desata la cólera del Pelida al ser privado de su botín de guerra (Briseida) y lo coloca en un dilema trágico:

“Acongojóse el Pelida, y dentro del velludo pecho su corazón discurrió dos cosas: o, desnudando la aguda espada que llevaba junto al muslo, abrirse paso y matar al Atrida, o calmar su cólera y reprimir su furor.” (Segalá y Stalella, 2005:63-64)

Sin embargo, este dilema se concluye con la intervención de la diosa Atenea:

“Díjole Atenea: ‘Vengo del cielo para apaciguar tu cólera, (...) cesa de disputar, no desenvaines la espada e injúriale de palabra como te parezca. Lo que voy a decir se cumplirá: por este ultraje se te ofrecerá un día triples y espléndidos presentes. Domínate y obedécenos’.” (Segalá y Stalella, 2005:64)

El episodio continúa con la respuesta verbal de Aquiles, pero aquí no hay acción trágica. Este tema es estudiado por Dodds (1960) quien subraya la ausencia de volición en los héroes homéricos cuyas acciones vergonzosas son atribuidas a algún agente sobrenatural. La creencia en la intervención divina sobre las acciones, según el autor citado, se relaciona con la ausencia de un concepto de “alma” en la cultura homérica (sólo aparecía en el momento previo



a la muerte), aunque existía una noción cercana: el *thymós*, que era concebido como algo ajeno, un *no yo* (1960:15-30).

En esto radica la diferencia con respecto a los tiempos de la biografía imperial, pues Plutarco considera que el *thymós* no es ajeno al yo, sino que puede ser educado. Se intentaría mostrar, así, que hay un rasgo del carácter sobre el cual el sujeto debe saber dominarse a sí mismo. Lo que aquí subyace es que el queronense, de acuerdo con su formación en el platonismo medio, a través de esta nueva interpretación del *thymós* desarrolla en el *bíos* un arte del conocimiento de sí.

A modo de conclusión: la concepción de *mímesis* de Plutarco

En este desarrollo se ha mostrado que la representación de Alejandro Magno se construye siguiendo un programa de educación filosófica. Tal posición ya se encontraba declarada en el primer párrafo. Allí, se establece una distinción entre *historia* y *biografía*. La diferencia consiste en que el *bíos* cuenta con mayor libertad que el relato histórico en el uso de las fuentes, ya que puede recurrir a dos tipos: fuentes históricas ('tradición directa': relatos escritos por los *hetairoi*) y recursos tomados de modelos literarios. Esa capacidad de componer por medio de diferentes fuentes, según Pelling, indica la flexibilidad del género biográfico (2002:29).

En la elección de escribir *Vidas* y dejar de lado el relato *histórico*, además, está implícita la doble naturaleza mimética de la prosa biográfica imperial. Estos dos sentidos aluden a que, por un lado, el proceso mimético se encuentra en la creación al amparo de los géneros literarios del período clásico, la poesía épica y la poesía dramática, que modelizan las fuentes históricas. Estrategia que manifiesta la impronta sofística de la escritura plutarquea. En segundo lugar, el concepto de *mímesis* hace referencia a su connotación didáctica que apunta a la



moderación de las conductas del lector grecorromano por medio de la imitación de las acciones de personajes ejemplares. Para este análisis sobre la configuración del *thymós* de Alejandro ha sido productivo el enfoque bajtiniano que postula el desarrollo del carácter en un *crescendo* narrativo. En la primera parte del trabajo, la exposición de los contextos de uso del término *thymós* dejó ver que su naturaleza polisémica permite expresar la connotación virtuosa del héroe y su posterior degradación. No obstante, aquellos indicios del *thymós* no se sujetan al orden histórico de los acontecimientos, sino que están dispuestos en el relato por la composición del autor en la que se filtra una interpretación literaria. Se configura, así, esta *Vida* como un ejemplo que advierte a los lectores grecorromanos sobre los riesgos de perder el dominio de sí en el poder.

BIBLIOGRAFÍA

Traducciones consultadas:

GUZMÁN GUERRA, A. (1986) *Plutarco; Alejandro Magno*, Madrid.

NÁPOLI, J. T. (2007) *Eurípides; Andrómaca*, Buenos Aires.

SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (2005) *Homero; Ilíada*, Buenos Aires.

Bibliografía crítica:

BAJTÍN, M. (1986) "Formas del tiempo y cronotopo en la novela. III La biografía y la autobiografía antiguas y grecorromanas", en *Problemas Literarios y Estéticos*, La Habana: 322-339.

CHIALVA, I. (2012) "La ciudad de Alejandría y los héroes que leen en las Vidas de Alejandro y César de Plutarco", en HAMAMÉ, G. N y SCHAMUN, M. C. (eds.) *Actas del VI COLOQUIO INTERNACIONAL ATΩN*:



competencia y cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobía. La Plata: 250-268.

DODDS, E. R. (1960) "La explicación de Agamenón", en *Los griegos y lo irracional*, Madrid: 15-37.

FOUCAULT, M. (2010) "Clase del 8 de febrero de 1984. Primera hora", en *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*, Buenos Aires: 49-72.

FRÄNKEL, H. (1993) "El hombre homérico", en *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid: 84-92.

PELLING, C. B. R. (2002) "Truth and Fiction in Plutarch's *Lives*", en RUSSELL, D. A. (ed.) *Antonine Literature*, New York: 19-52.

SINNOTT, E. (2009) "Introducción", en *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires: VII-XLII.

WHITMARSH, T. (2002) "Alexander's Hellenism and Plutarch's Textualism", *CQ*, 52: 174-192.